



Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

10 | 2012

Inactualité de l'ornement

Art ornemental, art environnemental : au-delà ou en deçà de l'image (art médiéval, art contemporain)

Ornamental Art, Environmental Art : Beyond or Below The Image (Medieval Art, Contemporary Art)

Jean-Claude Bonne



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2262>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Jean-Claude Bonne, « Art ornemental, art environnemental : au-delà ou en deçà de l'image (art médiéval, art contemporain) », *Images Re-vues* [En ligne], 10 | 2012, mis en ligne le 23 octobre 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2262>

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Art ornemental, art environnemental : au-delà ou en deçà de l'image (art médiéval, art contemporain)

Ornamental Art, Environmental Art : Beyond or Below The Image (Medieval Art, Contemporary Art)

Jean-Claude Bonne

- 1 Orner, décorer — les pratiques que ces mots évoquent et les sentiments qu'elles suscitent, aujourd'hui comme autrefois, correspondent à des conceptions multiples et à des évaluations parfois violemment contradictoires. On peut y voir l'indice que les modes de configuration et d'appréhension sensibles (qui ne relèvent pas seulement de régimes de *visibilité*) touchant ce qui « orne » et ce qui est « décoré » recouvrent des enjeux qui ne sont pas uniquement affaire de bon ou de mauvais goût. S'agit-il donc de manifestations par lesquelles, pour s'affirmer, des groupes sociaux — dominants, rivaux, résistants, marginaux ou autres — cherchent à produire des effets marquants ou marqueurs dans un lieu et à un moment donnés (comme l'entrée d'un prince dans une ville ou un tag sur un mur de gare) ? En tout cas, les catégories d'ornementalité et de décorativité caractérisent des pratiques « esthétiques » (ou faut-il dire para-esthétiques, voire anti-esthétiques ?) tournées vers autre chose qu'elles-mêmes et qui n'appellent donc pas l'attention soutenue et détaillée que demanderaient les



« vraies » œuvres d'art. Elles concernent les rapports — de pouvoir, de contrepouvoir, de prestige, d'identité, ou (ce n'est pas exclusif) d'expérimentation avec, dans ou contre un milieu ? — que certaines formes d'art (ou d'« an-art », si l'on peut dire ?) entendent délibérément entretenir avec un dehors — lieu, personne, objet, circonstance ou, plus largement, environnement — qui n'est pas d'ordre strictement ou exclusivement artistique¹.

La dualité lexicale « orner, décorer » au regard du latin et des rituels médiévaux

- 2 La double orientation de ces pratiques, à la fois « esthétiques » et tournées vers autre chose, est lisible dans la dualité même des notions d'ornementalité et de décorativité souvent identifiées dans les définitions lexicographiques, sans doute parce qu'elles concernent des processus complémentaires. On peut en effet, par convention, qualifier d'ornemental tout mode d'organisation de motifs ou de qualités plastiques et chromatiques, libres ou stéréotypés, ne constituant pas en lui-même une composition thématique rapportée à elle-même, et, d'autre part, de fonction décorative la valorisation de l'objet que son ornementalisation est censée produire. En latin médiéval, par exemple (et pour rester sur le terrain lexicographique), *decor* (-oris) pris adjectivement signifie « beau » et pris substantivement, « ce qui convient ou qui est séant », d'après *decet* (il convient), en sorte que *decus*(-oris), si on veut découper un peu systématiquement le champ sémantique de ces trois mots, sera entendu comme « l'ornement qui sied » en tant qu'il ne vaut pas — ou ne devrait pas valoir — pour lui-même mais doit, en principe, rendre esthétiquement hommage à la dignité supposée de son objet et par conséquent des groupes qui s'en réclament. L'indissociabilité des deux notions se lit dans le mot *ornatus* dont la compréhension et l'extension sont très vastes à l'époque médiévale mais qui y désigne tout particulièrement les objets culturels (crucifix, reliquaire, tout ce qui entre dans l'office de l'église et jusqu'à son bâtiment) en tant qu'ils sont revêtus des qualités sensibles qui soulignent leur valeur religieuse (quand elles ne contribuent pas à l'instaurer et n'en viennent pas à se confondre plus ou moins étroitement avec leur structure, comme il en va de la plastique architecturale)². Des propriétés ornementales s'intriquent aussi toujours aux propriétés plus proprement représentationnelles des images médiévales pour faire valoir ou ennoblir leur thème iconographique, lequel appelle par principe une considération plus attentive. Mais la valeur décorative d'une image tient aussi à l'effet sensible global qu'elle produit dans son environnement — ce qui, conjugué aux effets rythmiques du décor ornemental, lui confère son ordonnance (l'étymologisme médiéval rapproche *ornare* de *ordinare*, comme il se plaît à faire résonner *cor* — le cœur — dans *decor*). Les valeurs ornementales-décoratives sont sollicitées par excellence dans la dynamique des rituels dont elles sont un intensificateur à la fois sensoriel et moteur — comme on dit d'un chant (processionnel, par exemple) qu'il exalte et qu'il est entraînant. Au Moyen Âge, comme dans les sociétés traditionnelles, tout l'environnement sensible et symbolique des pratiques rituelles (religieuses, souveraines) doit recevoir une décoration, aussi minime soit-elle (fût-elle même « soustractive » quand on vise à faire sentir sa différence par la sobriété des effets), qui (sur)exalte son importance — l'éblouissement sensoriel (comme la saturation chromatique d'un vitrail difficile à lire) ou le purisme esthétique y sont corrélatifs d'un certain aveuglement ou

d'une fascination nécessaires à la sublimation du symbolique et à son retrait dans l'insaisissabilité ultime de sa sacralité.

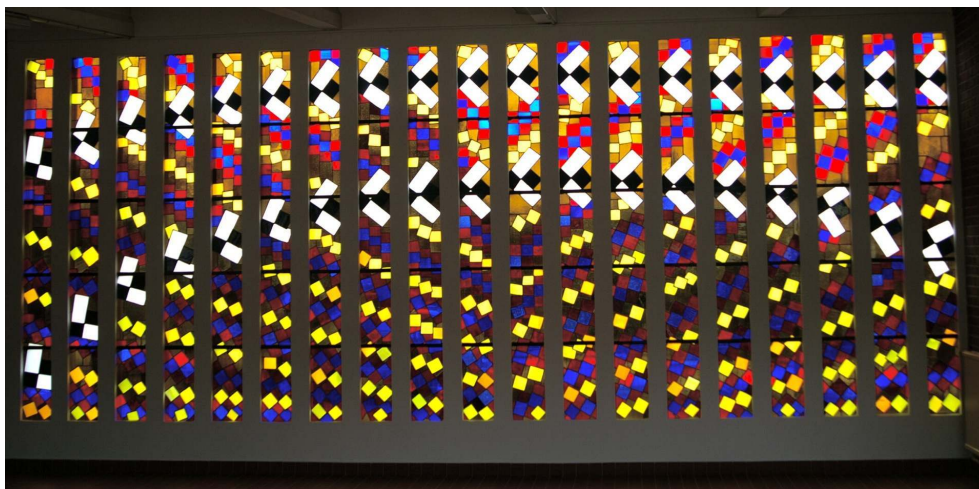
Des arts plus proprement environnementaux dans les sociétés traditionnelles et dans les sociétés contemporaines

- 3 En réalité, tout art, même s'il n'a rien de rituel ni d'ornemental, comporte une dimension environnementale, en raison des rapports directs ou indirects qu'il entretient nécessairement avec le milieu naturel ou artificiel où il intervient et avec le milieu humain, social et culturel, qui se l'approprie (ou y réagit). Certains développements artistiques du passé comme du présent peuvent cependant être qualifiés d'environnementaux en un sens particulièrement fort parce qu'ils nouent avec ces milieux des rapports réciproques plus étroits. Ils ne se présentent pas sous forme d'œuvres isolées ou à contempler pour elles-mêmes, ni même d'œuvres adaptées à un lieu déterminé mais n'y occupant qu'une place limitée (quand elles n'y font pas « pièce rapportée »), comme un portrait de famille dans un salon ou une allégorie sculptée au fronton d'un édifice public. Ils forment des objets manipulables et/ou des ensembles assez vastes pour qu'on puisse s'y déplacer, s'articulant même avec les lieux où ils se déploient pour instaurer un milieu de vie, d'expérience ou d'activité avec lequel des participants peuvent interagir diversement et dont la nature et les enjeux pragmatiques et symboliques (ou sémiotiques) débordent le domaine strictement artistique et l'appropriation purement visuelle. Cette conception à la fois environnementale et participative de certaines pratiques esthétiques vaut aussi bien pour les églises du Moyen Âge, par exemple³, que pour ce qui a pris le nom d'« installation » au XX^e siècle ; aussi convient-il de définir, au moins grossièrement, quel changement s'est produit dans la manière de concevoir les rapports entre l'art et l'environnement. Il s'est agi de répondre au risque de voir disparaître tout rapport vivant de l'art à son environnement avec la perte de la fonction auratique traditionnelle que l'ornemental exerçait sur un milieu. Il ne tend plus à célébrer un centre rapportant l'homme à un ordre supérieur. À mesure que cet ordre s'est éloigné, la question du rapport de l'homme à un environnement qui n'était plus socialement fondateur s'est posée d'une façon plus aiguë, exigeant aussi de l'art qu'il en soit une quête expérimentale, multipliée et destinée à rester ouverte.
- 4 Ce n'est probablement pas un hasard si les notions d'art environnemental et participatif apparaissent dans les années soixante du XX^e siècle à une époque où le mot « environnement » prenait des connotations écologiques de plus en plus marquées. Dans les deux cas, il s'agissait de dépasser une séparation, voire une opposition devenue préjudiciable et ressentie comme telle entre l'homme et (les ressources de) la nature, d'une part, entre l'œuvre d'art et ce qu'on situait hors de son champ, de l'autre. Le désir de faire de l'art un décor habitable ou un cadre de vie moderne pour tous et mettant en question les frontières entre arts majeurs et arts mineurs ou arts appliqués, s'inscrit, pour ce qui est de l'Europe moderne, dans une histoire qui remonte essentiellement au milieu du XIX^e siècle et qui a concerné aussi bien les pratiques que la théorie. Ainsi, dès cette époque, par exemple, la question de l'ornementalité a connu un regain d'actualité avec le développement des techniques de reproduction en série de motifs artistiques permettant leur large diffusion. Au début du XX^e siècle, l'idée même d'abstraction s'imposait aussi

dans le domaine des arts décoratifs, tandis que la couleur devenait toujours davantage un moyen d'expression à part entière. Comme le décoratif concernait alors traditionnellement l'ornementation appliquée à des choses extérieures aux domaines des Beaux-Arts ou des arts majeurs, l'un des choix devant lequel se trouvèrent les artistes fut d'établir une distinction tranchée entre « l'art pur » et le décoratif, ou au contraire d'intégrer le décoratif à l'art et, par voie de conséquence, d'étendre celui-ci à l'environnement de vie. La première voie pourrait être symbolisée par le nom de Kandinsky, la seconde, par celui de Matisse.

Matisse : un nouveau paradigme environnemental du décoratif

Fig. 1



Matisse, vitrail, *Les Abeilles*, salle de jeux, école maternelle, Cateau-Cambresis, 1952-55, 3,50 x 10,33 m, cliché de l'auteur

- 5 C'est sa pratique des couleurs à l'époque du fauvisme qui a conduit Matisse à une conception décorative-environnementale de son art⁴. Ce que Matisse découvre en effet avec le fauvisme (en 1905), c'est que les couleurs sont fondamentalement des forces exprimant « un sentiment de la vie »⁵. L'expression du tableau résidera donc dans la construction la plus énergétique possible des forces vitales qui sont immanentes aux couleurs. Matisse : « Chez moi, la couleur c'est une force. Mes tableaux se composent de quatre ou cinq couleurs qui ont des entrechoquements entre elles, qui donnent des sensations d'énergie. »⁶ En conséquence, le tableau ne doit plus fonder sa construction sur un dessin préalable, ni aboutir à une pure composition formellement et thématiquement centrée sur elle-même. Les couleurs-forces travaillent en deçà des formes figuratives ou abstraites à la manière de tenseurs qui les animent ou les impulsent plutôt qu'elles ne les colorient. Ce constructivisme énergétique des couleurs fait que l'expression du tableau n'est ni purement optique (ou descriptive), ni psychologique ou « expressionniste », ni symbolique ou allégorique, même si le tableau travaille aussi, peu ou prou, avec cela, elle est foncièrement vitale — vitale et non pas purement picturale (ou du moins essentiellement intérieure au tableau comme elle tend à l'être dans l'art abstrait). Et cette construction, parce qu'elle est énergétique, « doit avoir une force d'expansion qui vivifie

les choses qui l'entourent »⁷. Cette force d'expansion décorative des couleurs, déjà présente dans ses tableaux depuis l'époque fauve (1905-1906), conduira Matisse à sortir de la peinture de chevalet et à passer à un art mural mais « faisant corps avec l'architecture »⁸. Pour ce faire, la peinture préférera recourir aux aplats de couleurs, par exemple, ou rapporter les différences (même fortes) de relief au plan du tableau pour éviter tout illusionnisme qui pourrait donner l'impression d'ouvrir une fenêtre sur un monde imaginaire à la manière de la perspective. La peinture se veut explicitement décorative chez Matisse⁹ et elle y parvient en développant une double expansivité interne et externe, *all-over* et *all-around* : elle doit assurer une circulation rythmique ou afocale à travers elle (les parties peuvent avoir une importance très variable mais leurs interrelations doivent être telles qu'aucun élément ne doit subordonner les autres) en sorte qu'elle rayonne sur le milieu environnant pour stimuler le sentiment vital du spectateur. Le vitrail *Les Abeilles*, où les abeilles n'ont guère d'abeilles que le nom et qui a été conçu pour la salle de jeu des enfants de l'école maternelle du Cateau-Cambrésis dans le nord de la France (1952-55), exprime parfaitement cette double expansivité décorative (fig. 1). Et ceci d'autant plus que le volume de la salle (la pente du toit monte vers le vitrail), son plan irrégulier (l'un des murs s'ouvre obliquement vers l'œuvre), ses ouvertures (deux portes-fenêtres disposées à angle droit donnent une vue de et vers l'extérieur)¹⁰, sans compter l'impossibilité d'aborder l'œuvre frontalement (en sorte qu'elle ne se découvre que latéralement et dans le sens de son déploiement) ont été directement et complètement commandés par les conditions d'espace-temps dans lesquelles Matisse a voulu qu'on active aussi dynamiquement que possible les virtualités de son œuvre-machine et qu'on en déploie l'expansivité dans le mouvement même du corps qui l'appréhende et s'y mobilise. Dans ses œuvres les plus abouties, Matisse a ainsi ouvert à l'art contemporain un nouveau paradigme qu'on peut qualifier de bio-environnemental, bien que son art architectural soit resté essentiellement mural.

Un art participatif pour sortir de l'image et de l'esthétique

- 6 Certaines des pratiques environnementales qui apparaissent dans la seconde moitié du XX^e siècle (Matisse meurt en 1954) constituent une tentative de radicalisation de cette orientation. Elles correspondent à une façon contemporaine et renouvelée de comprendre, à la suite de Matisse (même s'il n'est pas nommément invoqué), la question de l'ornemental et/ou du décoratif comme rapport vital de l'art à son dehors. On prendra ici essentiellement pour exemple le travail pionnier mené dans ce sens par Lygia Clark, l'une des artistes brésiliennes qui a été la plus radicale au cours des années 1960-80¹¹. Elle a mis en œuvre une manière originale de faire sortir l'art de lui-même pour le lier à son dehors et au spectateur (devenu « participant ») d'une façon qui l'a conduite à penser explicitement le rapport de l'art au politique. Reprenant à son compte un vœu de Mondrian, elle visait même à la fusion (mais est-ce possible sans confusion ?) de l'art et de la vie (ou au moins de certains des moments de celle-ci). Dans son principe, une telle démarche, « vitale » d'un point de vue expérimental et « vitaliste » d'un point de vue théorique, pourrait se réclamer d'une exigence nietzschéenne ou d'un idéal cherchant à se définir en termes bergsoniens. Une grande partie de l'art du XX^e siècle, dès les avant-gardes comme le futurisme (sans parler du fauvisme de Matisse) et plus nettement dans

sa seconde moitié, a cherché à faire sien cet objectif, mais celui-ci peut se comprendre de façons bien différentes voire contradictoires.

- 7 Chercher à nouer l'art et la vie a consisté pour Lygia Clark et Hélio Oiticica — l'artiste brésilien (un peu plus jeune qu'elle) dont elle était la plus proche et qu'on ne pourra évoquer qu'incidemment — à faire que leurs pratiques soient à la fois « environnementales » et « participatives ». Ce genre d'expériences, dont ils ont été largement les initiateurs (dès le début des années 60), est né d'un refus du modernisme et donc de l'idée que chaque art aurait une essence spécifique sur laquelle il serait *destiné* à se centrer (la planéité optique pour la peinture selon le critique Clement Greenberg). Ces pratiques se sont désormais largement répandues, investissant des lieux institutionnels (comme les musées ou les galeries) ou les récusant au profit d'espaces publics ou ouverts (comme les places, les jardins, les rues, les usines, le paysage...), mixant des techniques très hétérogènes (motorisation, sonorisation, architecturalité gigantesque, hautes technologies, matériaux sophistiqués, performances, textes, photos, vidéos...). Sous leurs formes spécifiquement brésiliennes (et même cariocas), les pratiques de Lygia et Hélio Oiticica se sont développées d'une manière originale à partir d'une (re)mise en œuvre explicitement « vitale », et donc foncièrement non-formaliste des potentialités expansives et énergétiques des abstractions picturales et constructivistes occidentales (Mondrian, Albers, Malevitch). La « peinture » dont ils sont partis les a conduits, l'une et l'autre, à la « sculpture » comme à une ouverture de la première sur l'extérieur dans un entre-devenir ou une dé-spécification réciproque des deux arts. Des artistes comme Robert Rauschenberg avec ses *Combine Paintings* ou Jasper Johns dont les tableaux incluent aussi des objets ont également contribué (après Picasso) à dé-spécifier la peinture moderne au moyen de la sculpture, mais autrement que Hélio Oiticica et Lygia Clark qui, eux, ne combinent pas l'une avec l'autre, mais les déplacent plus radicalement hors d'elles-mêmes¹². De multiples autres expériences contemporaines témoignent que la peinture et la sculpture ont perdu toute spécificité au point que certains jugent même qu'elles sont un art du passé. Ce qui nous intéressera ici, c'est de comprendre quelle ouverture de l'art s'est radicalisée d'une manière exemplaire à travers l'entreprise de dé-spécification critique de la sculpture et de la peinture menée par Lygia Clark et, corrélativement, quelle remise en question de l'identité et du statut du récepteur elle produisait.
- 8 Mais il ne suffit pas qu'une pratique artistique contemporaine soit environnementale et participative pour qu'elle marque une vraie rupture. Les catégories d'« environnemental » et de « participation » sont largement devenues des poncifs depuis les années 90¹³. Paul Ardenne juge ainsi que, passées les années pionnières 1960-70, bien des pratiques qui s'en réclament tiennent souvent plus de l'animation culturelle et de la normalisation consensuelle de l'art et des relations sociales que d'autre chose¹⁴. Les pratiques de Lygia Clark et d'Hélio Oiticica ne se laissent cependant pas dissoudre dans le *mainstream* de l'art qui se réclame de ces catégories, elles conservent encore, face à lui, une force critique et une valeur de proposition dont la pertinence mérite d'être relevée et qui n'a pas été perdue¹⁵. Leurs dispositifs techniques sont souvent d'une grande et volontaire simplicité, ils paraîtront même quelque peu frustes, ou pire exotiques (en raison de leur pays d'origine), au regard des surenchères technologiques récentes. C'est surtout à la construction historique et théorique de la problématique que l'œuvre de Lygia Clark instaure que nous serons donc attentif. Elle a gardé toute sa pertinence pour l'art le plus contemporain. Cette force critique tenait d'abord au fait que sa démarche

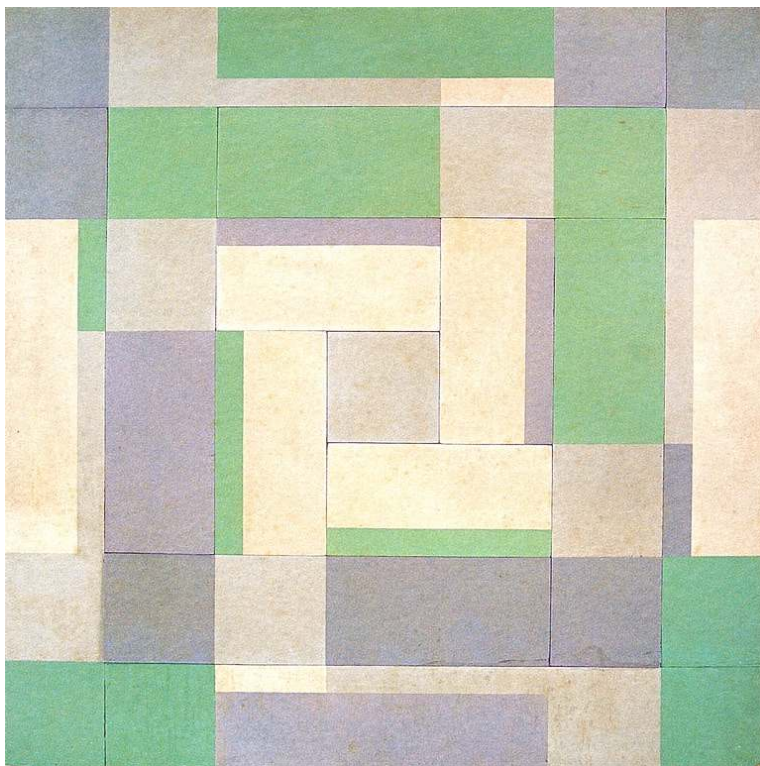
(comme celle de Hélio Oiticica), loin d'être à l'époque une forme acquise, était au contraire une manière de remettre l'art en question en l'élargissant. Elle remettait certes en cause les notions d'œuvre-objet, d'œuvre-signe, d'esthétique, d'auteur et de spectateur, au profit des idées d'œuvre anonyme et de partage collectif, mais ils n'étaient pas les seuls. L'essentiel est ailleurs. Leur objectif se distingue de toute production et consommation¹⁶ d'*images esthétiques*, fussent-elles critiques ou dialectiques (ce qu'elles sont largement devenues dans les temps modernes et contemporains aussi bien dans leur forme d'expression que de contenu). Le refus de l'hypnose à l'image vaut pour la figuration et l'abstraction. Refus aussi de toute participation du spectateur à des dispositifs (ludiques, spectaculaires, narcissiques...) fonctionnant comme des moyens d'intégration psychologique ou de régulation sociale. Il s'agit de préserver et de relancer une énergétique dont nous avons inscrit le paradigme sous le patronage de Matisse et qui vise à dépasser la séparation entre extérieur et intérieur que les fonctions de renvoi des images (ou des « représentations ») tendent à maintenir. Lygia Clark et Oiticica invitent le spectateur à devenir l'agent, Oiticica disait le « participant » plutôt que le « participant » — on pourrait risquer le mot *participateur* — d'expérimentations visant à une intensification multi-sensorielle du sentiment de la vie (ce qui n'a rien à voir avec la *trans-figuration* du banal qui est de l'ordre de l'image). Il s'agit avant tout de proposer au spectateur une expérimentation, voire une « performance » à vivre, et pas seulement une œuvre ou une performance à voir ; sa participation doit lui permettre une invention et ne pas se réduire à une inscription dans un dispositif dirigé sinon même directeur. Lygia Clark et Oiticica ont aussi cherché à définir la portée politique possible de leur entreprise tout en étant conscients de ses limites.

Le parcours de Lygia Clark : de l'œuvre à l'acte

- 9 Lygia Clark (1920-1988) a suivi un moment au Brésil l'enseignement de l'architecte paysagiste urbain Roberto Burle Marx et, à Paris, celui de Fernand Léger. A son retour au Brésil en 1953, elle se lie avec un groupe d'artistes très actifs, tournés vers une conception puriste et géométrique de l'abstraction développée en Europe par le mouvement dit « l'Art Concret » fondé en 1929 par Théo Van Doesburg sur les principes de De Stijl et popularisée au Brésil par l'œuvre de Max Bill. Mais elle s'écartera rapidement de ce mouvement et fondera, en 1959, avec d'autres artistes de Rio de Janeiro, un contre-mouvement opposé à l'abstraction géométrique qui se qualifiera, dans un manifeste collectif, de « néo-concret ». Oiticica rejoindra ce mouvement.
- 10 À partir de 1954, Lygia Clark entreprend une série de tableaux expérimentaux prenant explicitement leur départ de l'espace-plan néoplastique de Mondrian¹⁷. Elle va en explorer les potentialités expansives en cherchant les moyens d'ouvrir le tableau vers l'espace extérieur et elle explore, corrélativement, les potentialités énergétiques d'une construction conçue comme rapport de forces. Ses tableaux ne relèvent pas d'une « abstraction géométrique » mais d'une abstraction topologique et dynamique dont les effets ne se mesurent plus en termes d'assemblage et d'équilibre de formes géométriques (un « constructivisme » statique déjà repoussé par Mondrian), mais en termes de champ de forces directionnel, métastable, travaillé par des points de tension singuliers aux limites, par des zones de contact, des seuils différentiels (des accidents-événements topologiques). Elle cherche à donner à l'espace « un sens expressif ayant un caractère vivant et organique [*um sentido expressional, o caráter vivo e orgânico*] »¹⁸. Le terme

« organique » qui apparaît souvent dans le langage brésilien de Lygia Clark et d'Oiticica n'a pas le sens habituel de système fonctionnel hiérarchiquement intégré, mais d'organisation vivante et active, libre, en réalité, de toute organicité¹⁹. La formule de Lygia Clark implique que l'expression est identique à la construction (Mondrian disait la « détermination ») d'un espace articulé d'une façon vivante et même vitale. Et cette construction devrait elle-même s'articuler avec l'architecture (comme le souhaitait aussi Mondrian) pour créer « un environnement (*um ambiente*) qui soit, lui aussi, expressionnel organique »²⁰ (ce dernier terme au sens qu'on a dit). Elle conçoit donc ses premiers tableaux « non pas comme des œuvres d'art mais tout simplement comme un champ expérimental pour les intégrer plus tard dans un environnement ». Bien qu'il s'agisse encore de « peinture », l'environnement est bien la finalité. Ce sont les principaux « moments » plus théoriques que chronologiques de cette trajectoire expérimentale jusqu'à sa pleine jonction avec l'environnement et surtout avec le participant que nous allons suivre avant d'évoquer l'enjeu politique de sa démarche.

Fig. 2

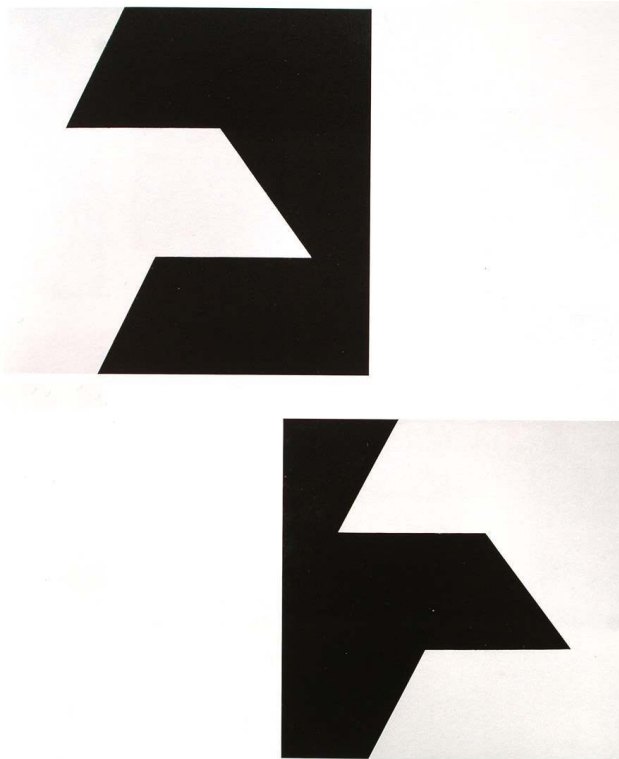


Lygia Clark, *Superfície modulada nº2*, 1955, peinture industrielle sur bois, 70 x 70 cm

- 11 Premier moment (fig. 2) : Lygia Clark part de l'idée du « plan » du tableau conçu comme un diagramme abstrait mais virtuellement projectif du corps — plan qui est corseté par ses limites (la surface de la toile) mais qui est un lieu potentiel de vie précisément parce que le corps tend à s'y projeter. Il s'agira donc d'abord pour elle de « faire éclater le noyau du tableau »²¹. Pour cela, elle réalise assez tôt des œuvres qualifiées de *Superfície modulada* dont les quadrilatères ou les bandes rectilignes ou angulaires développent une construction, en manière de svatiska et à rythmes périodiques, qui tend expansivement vers la périphérie. Ces constructions sont faites à la peinture industrielle appliquée sur bois au pistolet — ce qui vaut éradication de la touche et de la « main », et donc une forme

de peinture a-picturale. Mais elles restent strictement calées par leur modularité sur la forme carrée ou rectangulaire du tableau. Leur ouverture ne réside que dans l'expansivité potentielle du carré comme modèle idéal de la Forme-tableau et d'un ordre rationnel sous-jacent.

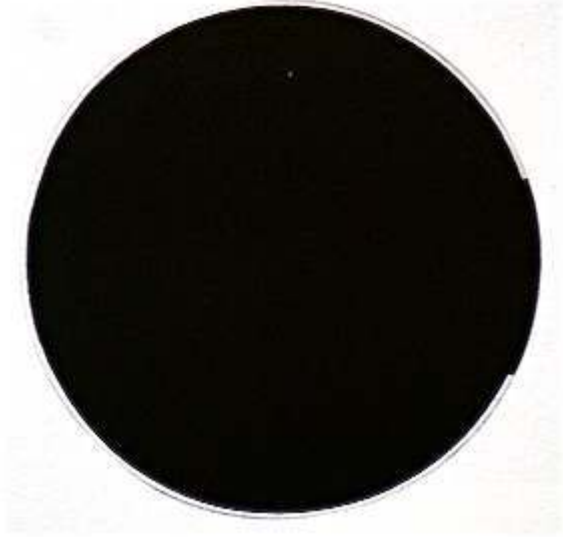
Fig. 3



Lygia Clark, *Plans sur surface modulée série B n°1 et n°3*, 1958, peinture industrielle sur bois, respectivement 100 x 100 cm et 84 x 84 cm

- 12 Un nouveau moment est le dépassement de la forme considérée comme délimitée par une enveloppe au profit d'une solidarisation des surfaces par une interpénétration qui transforme leur agencement en un diagramme épuré de rapport de forces. On en prendra pour exemple *Plans sur surface modulée série B n°1 et n°3* de 1958 (fig. 3). Comme le montre une comparaison entre les deux tableaux, les formes bien qu'emboîtées et géométriquement complémentaires par rapport au format rectangulaire du tableau sont senties comme des forces opposées venant se pénétrer et comme poussant depuis l'extérieur. En simplifiant : dans le n°1, le noir étire le blanc qui le pénètre et il le prend en mâchoire ; dans le n°2, bien que les couleurs échangent leur surface et que celle du noir devienne moindre, celle-ci fend le blanc comme une lame en biseau. Mais ces rapports ne sont pas figés, ils peuvent être sentis comme un blocage réciproque par encastrement ou bien on peut chercher à faire travailler cénesthésiquement au maximum toutes les poussées directionnelles. Les formes ne valent plus pour elles-mêmes, dans un rapport formellement distinctif les unes aux autres, elles valent seulement sur un mode diagrammatique comme devenir signe des forces que leurs surfaces portent (ou emportent) dans une expérience primordiale, encore que toute artificielle, du tensif dans l'ex-tensif mais sans expansivité véritable vers l'extérieur.

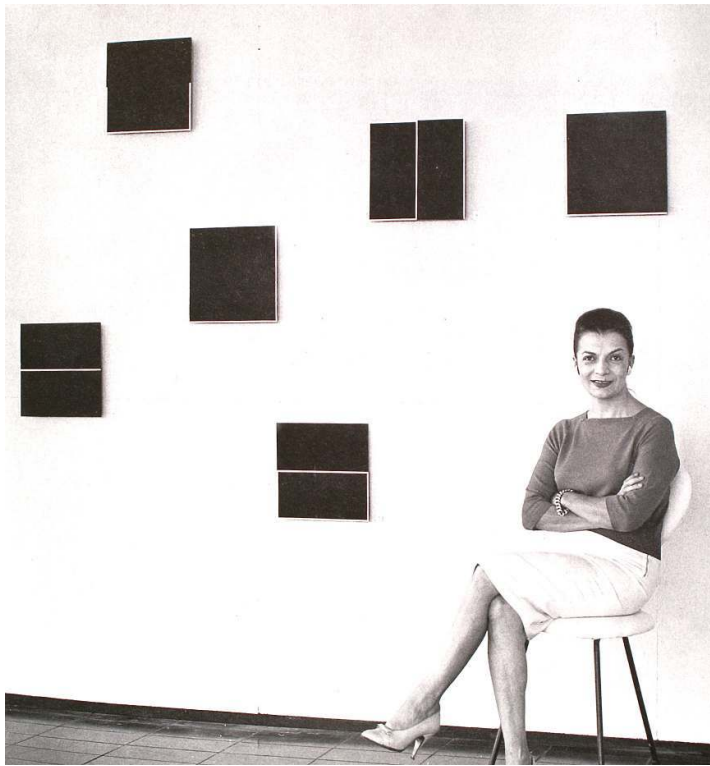
Fig. 4



Lygia Clark, *Œuf linéaire*, 1958, peinture industrielle sur bois, diamètre : 33 cm

- 13 Nouveau moment en manière de synthèse picturale des moments précédents par la combinaison de l'intensivité et de l'expansivité. À propos de *Œuf linéaire* (fig. 4), Lygia Clark déclare « lorsque l'on regarde un cercle presque complet dans la surface d'un espace représentatif, nous avons tendance à fermer le cercle visuellement (loi de Gestalt) », mais ce n'est pas du tout ce qui se produit ici. Car ce qu'elle appelle la « ligne-lumière ou ligne-espace », peinte en blanc brillant sur les limites extérieures du cercle noir, est laissée ouverte en sorte que ses « extrémités [...] déforment la surface du cercle »²². C'est comme si la « ligne » blanche (en réalité une bande étroite, fortement contrastante avec le noir) comprimait la partie du cercle qu'elle circonscrit et que celui-ci se dilatait, à l'interruption de cette ligne, pour tendre vers l'espace extérieur. L'intérieur et l'extérieur du tableau commencent à communiquer dans un jeu de compression-expansion qui déforme ou, si l'on ose dire, dé-gestaltise la forme. L'œuf minimaliste de Lygia Clark s'ouvre au dehors sous une poussée interne.

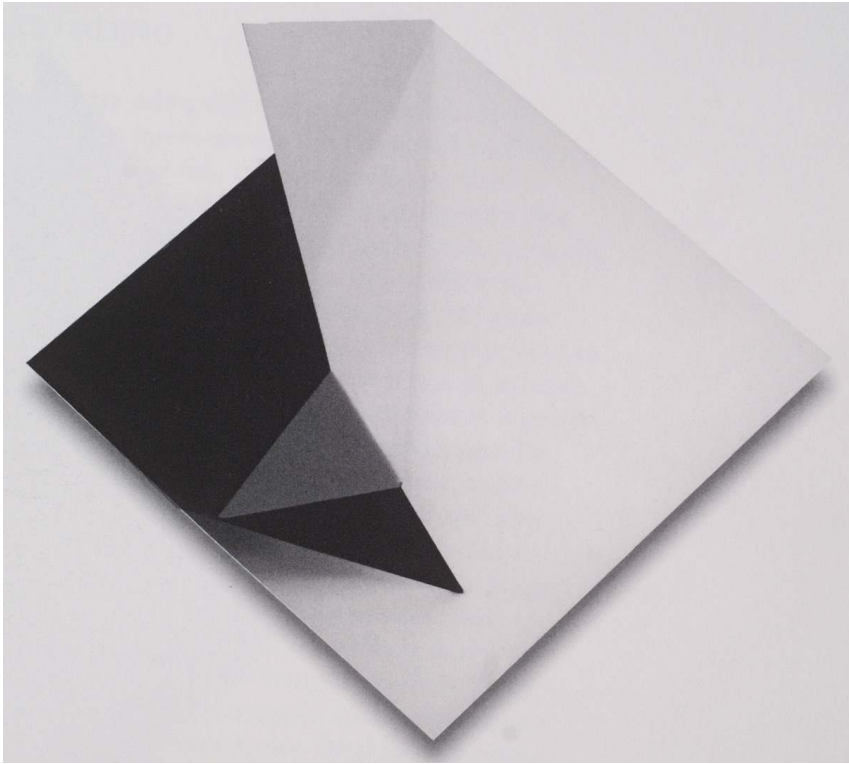
Fig. 5



Lygia Clark, *Unités*, 1958, vue partielle, peinture industrielle sur bois, chaque panneau : 30 x 30 cm

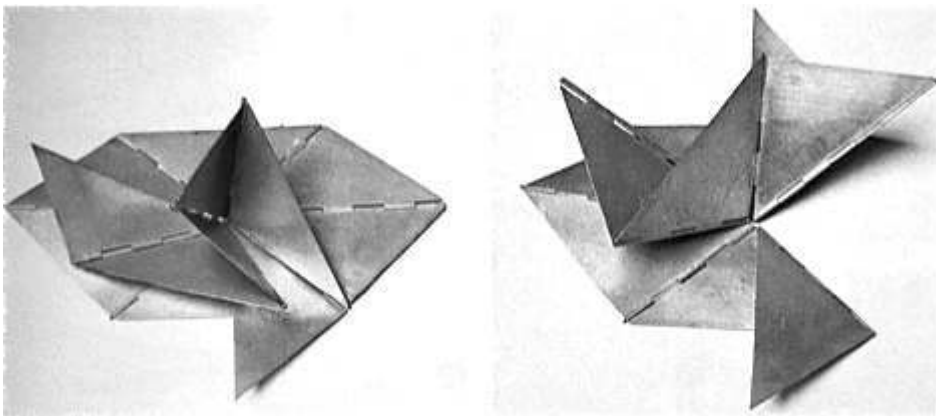
- 14 De même, les carrés objectivement parfaits et tous égaux de l'ensemble intitulé *Unités* (fig. 5) sont déformés selon le même principe, mais en outre « l'espace s'y révèle comme un moment d'espace englobant »²³. La disposition sur le mur active une dynamique réciproque qui n'est pas de l'ordre de la série d'unités purement successives. Il serait intéressant de comparer *Unités* à la série des photos de l'atelier de Mondrian où l'on voit que le peintre a joué avec l'espace interstitiel entre ses cartons de couleur épinglés autour de la pièce²⁴.

Fig. 6

Lygia Clark, *Cocon*, 1959, nitrocellulose sur métal, 42,5 x 42,5 x 26 cm

- 15 Un nouveau pas important se produit avec le pliage du plan dans l'espace tridimensionnel. Ainsi *Cocon* (fig. 6) est une peinture-sculpture (de 1959) faite d'une plaque métallique de base carrée, de 42,5 x 42,5 cm, et pliée de manière à engendrer une multiplication de plans libres dans l'espace ; le relief est de 26 cm.

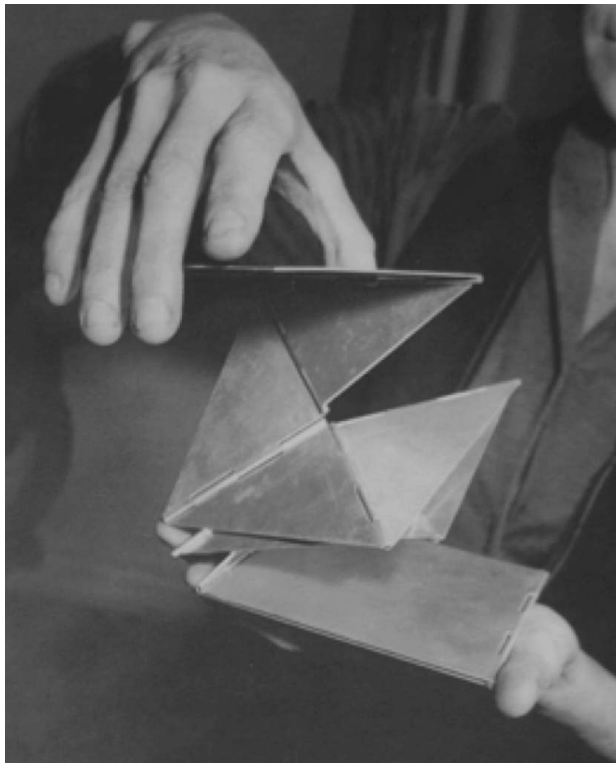
Fig. 7

Lygia Clark, *Métamorphose (Bicho)*, 1960, aluminium

- 16 Le moment suivant est plus décisif. Il consistera à remplacer les lignes de pliure (de *Cocon*) par des charnières permettant le pivotement des plaques métalliques et le détachement du mur (fig. 7). Lygia Clark appellera *Bichos*, c'est-à-dire Bêtes, ces « sculptures » essentiellement « actives » parce que leur seule raison d'être est la

possibilité de les manipuler (1960-64). « La disposition des plaques détermine les positions du *Bicho* »²⁵. Ce sont des machines vivantes et animées (ou plutôt animables), non des animaux-machines mécaniques, elles ne ressemblent pas à des animaux, elles ne ressemblent même à rien, car leur être n'est que dans leur devenir, dans la multiplicité virtuelle inscrite dans le principe de leur formation et que le participant fait advenir dans un « se transformer » sans jamais « prendre forme » (même si ça passe par des formes, ce qui n'est pas du tout la même chose) et *a fortiori* sans « faire image ». Bien que Lygia Clark qualifie d'« organismes vivants » ces objets, on voit bien qu'ils ne constituent pas un organisme au sens biológico-métaphorique : aucun agencement n'est privilégié, la disposition des parties perpétuellement modifiable n'est soumise à aucun principe d'intégration supérieur et chaque configuration éphémère des plans est hétérogène aux autres. La chose peut se plier et se déplier de multiples façons ou s'aplatir d'un seul coup. Le *Bicho* n'a ni endroit ni envers, ni haut, ni bas, ni dedans, ni dehors, il est sans base ni support imposé, car toutes les positions communiquent, elles peuvent se renverser ou s'inverser, le mouvement indétermine et lève les oppositions (entre lesquelles il n'y a ni contradiction, ni dialectique mais un sans cesse devenir autre). En raison du mode d'articulation et de retournement des plans dans l'espace, un *Bicho* est donc une manière de nœud de Möbius en devenir multiple, développant une topologie complexe et vivante.

Fig. 8



Lygia Clark, *Bicho de poche*, 1966, aluminium

- 17 L'animation des *Bichos* relève de l'interaction directe entre le manipulateur et le *Bicho* (fig. 8) — ce que Lygia Clark définit comme « une sorte de corps-à-corps entre deux entités vivantes », ou encore « un dialogue dans lequel le *Bicho* détient des réponses qui lui sont propres » et majoritairement imprévisibles, mais dont les réponses sont « très bien définies par rapport aux stimulations du spectateur ». « La conjonction [du] geste avec la

réponse immédiate du *Bicho* crée une nouvelle relation, et cela n'est possible que grâce aux mouvements qu'il sait faire : c'est la vie propre du *Bicho* »²⁶. Ce qu'on peut traduire en termes spinozistes : « on ne sait pas tout ce que peut le corps du *Bicho*. » L'expérience des *Bichos* implique à la fois une manière d'incorporation ou d'« introjection » de l'objet et de (re)corporéisation à la fois machinique et kinesthésique de la vue. Contre tout purisme optique. Les transformations sont fondées sur des gestes, c'est-à-dire sur un ensemble de sensations tactiles et de forces tractantes qui travaillent en aveugle eu égard au résultat. C'est donc une expérience intime qui se situe par delà le face-à-face et la distinction distante objet-sujet. Le *Bicho* ne prend pas la pose, une pause du *Bicho* n'est que l'actualisation éphémère d'une de ses multiples virtualités. Un *Bicho* implique donc une multiplicité virtuelle mais réelle dont le principe constitutif et fonctionnel est diagrammatique en ce sens que ses configurations indénombrables sont à chaque moment l'expression immanente, intensive, du travail réciproque de ses propres forces virtuelles (faites de sa maniabilité et de sa résistance) et des forces gestuelles qui s'exercent sur lui.

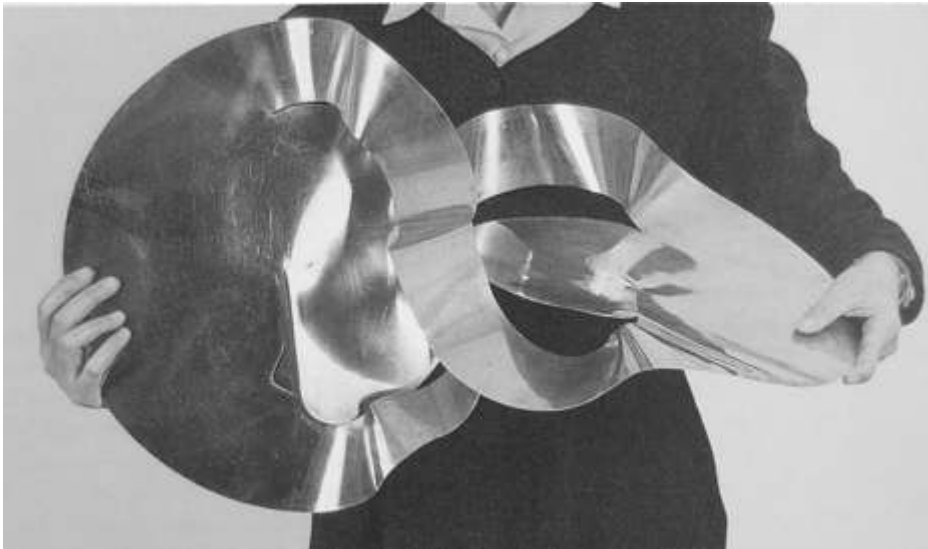
- 18 En même temps que le plan fixe de la peinture vole en éclats, la condition d'objet de la sculpture se trouve dépassée. Pour nommer « l'objet » de cette esthétique énergétique qui se substitue à une esthétique de la forme (pleine ou vide), Lygia Clark reprend à un critique le terme de « non-objet », ce qu'on pourrait appeler une a-sculpture. Dans un texte contemporain (1960), elle observe que dans les *Bichos*, à la différence de l'action painting de Pollock, « le geste n'est pas le geste de l'artiste en train de créer, mais au contraire le dialogue même de l'œuvre avec le spectateur. Ce que ce geste ajoute est d'une grande importance, car il fait en sorte que l'homme ordinaire ait directement l'expérience vivante [le mot brésilien est *vivência*] de son sens intérieur. L'œuvre suscite une sorte d'exercice qui fait croître en lui son sentiment expressif. [...] Le spectateur ne se projette plus en s'identifiant à l'œuvre, il vit l'œuvre [...] Quand l'homme joue avec les *Bichos*, il entreprend l'aventure de se détacher du concept éthique [du plan fixe et de la sculpture-objet (elle veut dire : négativement éthiques parce que sclérosants)] et apprend son détachement de tout ce qui est fixe et mort. Il joue avec la vie, il s'identifie avec elle [...] »²⁷. Ce texte est particulièrement important en ce qu'il exprime bien le sens brésilien du mot *vivência* comme expérience non pas simplement existentielle ou vécue d'un objet mais, à travers la multiplicité vivante de celui-ci, de la vitalité de la vie qui nous habite et nous traverse²⁸. Qu'il s'agisse là d'une conception philosophique, c'est ce que soutient clairement Lygia Clark et qu'elle formule aussi en disant que « nous plongeons dans le cosmos » ou que « nous en faisons partie » et que nous devons donc « apprendre à flotter dans la réalité cosmique comme dans notre propre réalité intérieure »²⁹. On dira en termes bergsoniens qu'il s'agit d'accéder à travers la fluidité et la discontinuité de ces expériences à une intuition de « l'élan vital » transindividuel qui nous porte. Mais c'est en nous ouvrant à une expérience intime — cénesthésique — de notre corps par la manipulation des *Bichos* (et autres « non-objets » du même genre) qu'il est possible de s'ouvrir à cette expansion de soi.

Fig. 9

Lygia Clark, *Caminhando, Cheminant*, 1963, papier

- 19 Alors qu'elle continue à produire des *Bichos* (jusque vers 1966), elle entreprend un pas supplémentaire dans sa quête de l'implication du participant. Au lieu de lui présenter un objet manipulable, elle lui présente, dans un texte-manifeste de 1963 intitulé *Caminhando* [littéralement *Cheminant*], une « proposition » sous forme d'un *protocole d'expérience* fondée sur le principe de la bande de Moebius que le participateur, se faisant artisan, est invité à effectuer pour en vivre les potentialités psycho-topologiques (fig. 9). « Faites vous-même le *Caminhando*. Prenez la bande qui enveloppe un livre, coupez-là dans la largeur, tordez-là et collez-là de façon à obtenir un ruban de Möbius. Ensuite, prenez des ciseaux, enfoncez la pointe dans la surface et coupez dans le sens de la longueur. Faites attention à ne pas retomber dans la coupure déjà faite [...] Quand vous aurez fait le tour du ruban, à vous de choisir entre couper à droite ou couper à gauche. Cette notion de choix est décisive. L'unique sens de cette expérience réside dans l'acte de la faire. L'œuvre, c'est votre acte. À mesure qu'on coupe la bande, elle s'affine et se dédouble en entrelacs. À la fin, le chemin est tellement étroit qu'on ne peut plus l'ouvrir. C'est le bout du sentier »³⁰. Le procès artistique-vital a ici la qualité irréversible d'un flux dont on actualise les virtualités « dans l'acte de faire au présent » tout en le désobjectivant. Demeure le procès de l'œuvre dans l'acte du *Cheminant* (« L'œuvre, c'est votre acte ») qui aura fait l'expérience de la mise au dehors du dedans dans un retournement ondulatoire de l'espace³¹.

Fig. 10

Lygia Clark, *O dentro é o fora*, *Le dedans est le dehors*, 1963, métal

- 20 Lygia Clark en formulera la portée véritable à l'occasion d'une sculpture, un *bicho* autrement « transformable » intitulée *O dentro é o fora* (*Le dedans est le dehors*, fig. 10), dont le titre indique assez sa pleine contemporanéité (1963) avec le cheminement « möbien » dans lequel elle est alors engagée (même si, à la différence du Caminhando proprement dit, « l'œuvre » propose au participant un acte qui ne se confond pas avec sa production). Il s'agit d'une « structure d'acier inoxydable, élastique et déformable [du type ruban de Möbius]. Au milieu de la structure, il existe un vide. Quand on la manipule, ce vide intérieur donne à la structure des aspects complètement nouveaux. [...] Ce qui me touche dans la sculpture *O dentro é o fora*, c'est qu'elle transforme la perception que j'ai de moi-même, de mon corps. Elle me modifie, je suis amorphe, élastique, sans physionomie définie. [...] J'ai pris conscience de mon "poumon cosmique". Je pénètre dans le rythme total du monde. Le monde est mon poumon »³².

Fig. 11

Lygia Clark, *Trepante, Grimpant* (*Euvre molle*), 1964, caoutchouc, dimensions variables

- 21 Ensuite Lygia Clark a amplifié et compliqué ce type d'objet, allongeant les bandes et leur donnant plusieurs torsions avant de les resouder, changeant l'aluminium pour le caoutchouc afin de les rendre plus souples et élastiques. Elles peuvent ainsi s'accrocher à des configurations d'objets très différentes, aussi bien que suivre les mouvements des corps qui s'y enlacent — elle les a appelés *Trepantes, Grimpants* (fig. 11).
- 22 Toutes ces expériences ingénieuses autour du *Caminhando* et des *Bichos* möbiens, Lygia Clark leur espérait une portée politique, car le but était de libérer l'homme du travail asservi ou de l'existence oppressante pour le rendre à l'action libre et créative de l'artisan³³. C'est ainsi qu'elle écrit, dans le langage marxisant de l'un des tout premiers textes postérieurs à sa proposition : « Cet acte du *Caminhando* est une proposition dirigée vers l'homme dont le travail toujours plus mécanisé et automatisé a perdu le contenu expressif qu'il avait autrefois, quand l'artisan dialoguait avec son œuvre. Peut-être l'homme n'a-t-il perdu cette expressivité par rapport à son travail — au point de lui devenir complètement étranger — que pour mieux redécouvrir aujourd'hui son propre geste, revêtu d'une nouvelle signification »³⁴. Elle sera amenée à préciser plus tard : « le caractère politique et social de mon travail devient pour moi évident puisqu'il s'effectue à partir d'une libération de l'homme, à partir de la suppression d'une répression ; puisque le participant y retrouve une énergie sensorielle, qui avait été volontairement anesthésiée par nos habitudes sociales, ces expériences avaient un impact révolutionnaire [...] »³⁵. Mais très consciente, dès le départ, que l'acte du *Caminhando* ne doit pas être confondu avec la sollicitation dirigée d'un pseudo-participant, elle ne manquait pas d'ajouter (à propos de la redécouverte du geste qu'il devait favoriser) : « Pour qu'un tel changement s'opère véritablement dans l'art contemporain, il faut plus que de simples manipulations et la participation du spectateur »³⁶. Elle avait même développé une vision prémonitoire et sans illusion, qui ne s'est que trop bien vérifiée, de la récupération des pratiques les plus innovantes : « Au moment même où il digère l'objet [et le dissout

comme tel dans l'acte], l'artiste est digéré par la société qui lui a déjà trouvé un titre et une occupation bureaucratique : il serait l'ingénieur des loisirs du futur... Activité qui n'affecte en rien l'équilibre des relations sociales. » Sur quoi elle ajoutait : « La seule façon, pour l'artiste, d'échapper à la récupération, c'est d'essayer de déclencher la créativité générale, sans aucune limite psychologique ou sociale »³⁷. Par delà ce qu'il y avait d'utopique dans la recherche (partagée aussi par les avant-gardes, mais particulièrement radicale chez elle) d'une fusion entre l'art et la vie au moyen de l'acte pur d'un sujet s'y actant lui-même dans une visée d'autonomie quelque peu romantiquement et mythiquement étendue au cosmos, on retiendra un projet d'émancipation ni imposée ni proclamée « d'en haut » et qui aura su prendre la forme de contre-expérimentations ou de contre-participations micropolitiques faisant disparaître la « magie » de l'objet-d'art et *proposant* des moyens limités et sans assurance pour s'opposer à l'assujettissement de la subjectivité par la « communication » d'images et à la « consommation » de biens.

Fig. 12

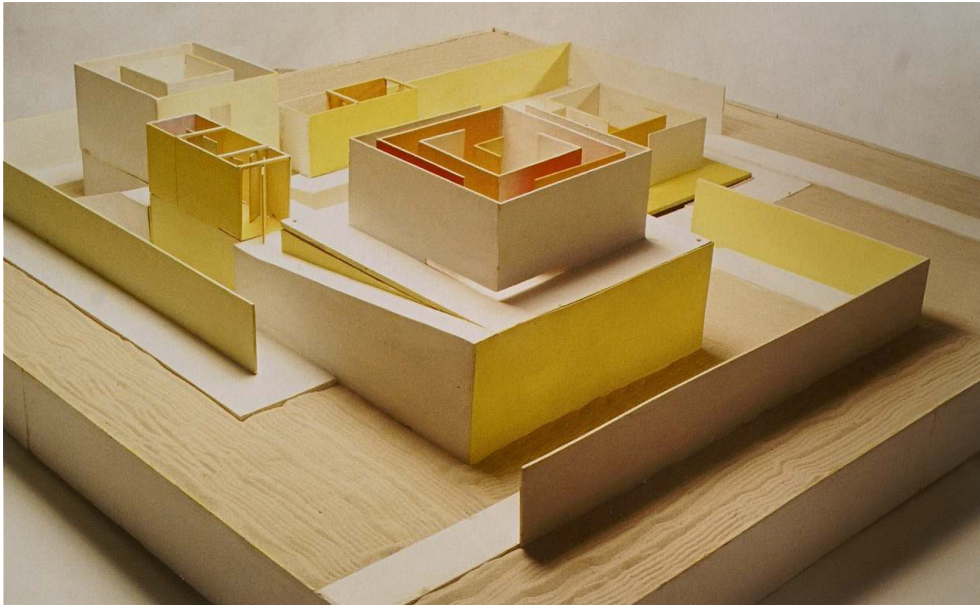


Filet d'élastique, 1974, exercice collectif

- 23 Par la suite, Lygia Clark s'est de plus en plus orientée vers la conception de propositions d'actions corporelles, multi-sensorielles et interpersonnelles utilisant des artefacts divers qu'elle composait en matériaux communs : masques, filets, combinaisons, chapeaux, tuyau d'aspirateur, sacs plastiques remplis d'eau ou d'air, cordes, lunettes munies de miroirs orientables pour désaxer la vue, ou, comme l'évoque la fig. 12, grande résille souple d'élastique fabriquée en commun et où les gestes de chaque participant qui s'y inscrit réagit sur les gestes des autres... Lygia Clark a baptisé ces expérimentations « Nostalgie du corps ». Après une psychanalyse en France, elle les a orientées au Brésil, avec l'aide de psychologues, vers des pratiques poussant l'art à ses limites — aux limites de la thérapie³⁸.

Hélio Oiticica : projet d'un jardin architectural à danser

Fig. 13



Hélio Oiticica, *Projeto Chiens de Chasse*, maquette d'un projet de jardin architectural à Rio, 1961

- 24 En contrepoint des expérimentations de Lygia Clark mettant en œuvre de forts investissements psycho-affectifs et fantasmatiques, on se bornera à présenter un projet architectural de Hélio Oiticica se proposant la création d'un vaste environnement public et invitant à une « participation environnementale »³⁹. Il se présente sous la forme d'une maquette d'un ensemble architectural non réalisé, intitulé « Projet Chiens de Chasse » (fig. 13, 1961). Il s'agit d'une vaste promenade publique dans une manière de « grand labyrinthe »⁴⁰ ou jardin architectural aux murs colorés et à ciel ouvert (pour que la lumière et l'air l'envahissent largement). Bien que non réalisé, ce projet est important pour comprendre l'ampleur de la conception environnementale de Oiticica et son implication urbaine. Le « grand labyrinthe » commence avec des murs peints dans des teintes jaune citron et formant des angles droits ouverts et décalés comme de longues chicanes qu'il faut longer et contourner pour pénétrer à l'intérieur (il y a trois entrées ou sorties). Le temps nécessaire au parcours fait intrinsèquement partie de l'expérience qui commence donc par une coupure avec le monde sensoriel extérieur et une première imprégnation par la couleur, en manière de transition. L'accès au labyrinthe se fait par des trottoirs en marbre blanc doublée d'une bande de sable (sans aucune plante) mélangé avec de petites pierres destinées à lui donner « une certaine coloration, mais très ténue »⁴¹. L'intérieur est composé de cinq structures non hiérarchisées que Oiticica appelle des *Pénétrables* (L'intervention de deux autres artistes était prévue sous la forme d'un « poème enterré » et d'un petit théâtre).
- 25 Oiticica appelle *Pénétrable* un agencement de panneaux rectangulaires, en bois (ou de murs en ciment dans ce projet), monochromes, de tailles différentes, suspendus horizontalement ou verticalement à des hauteurs différentes ou formant des cloisons complètes et intégrant les vides ou les espacements entre eux. On circule librement à

travers ces assemblages comme dans une sorte de labyrinthe. Ces panneaux ou cloisons (dont certaines sont mobiles) ne sont plus, comme l'était la toile pour les peintres, « le support [passif] de la peinture, un champ a priori sur lequel développer "l'acte de peindre" »⁴², mais des « éléments intrinsèques » du dispositif qui font corps avec la couleur⁴³. La « pénétration » ambulatoire et cenesthésique n'est pas autre chose que la traversée sur le mode intensif d'une installation *optiquement impénétrable*⁴⁴. Deux des Pénétrables du projet sont eux-mêmes des labyrinthes dont les parois en chicanes ouvertes s'offrent au développement, sur des murs successifs, de la couleur entre le jaune citron et le rouge en passant par l'orangé et le rose lavande. Les couleurs ne sont pas données à contempler mais à *développer* en les *parcourant* : c'est une déclinaison de tons dont les variations — « un mouvement virtuel (*movimentar virtualmente*) » excluant les effets picturaux (contraste, dissonance, complémentarité)⁴⁵ — animent et scandent le parcours en tendant la couleur à l'infini. La lumière pénètre aussi par des fentes à la base d'angles de murs qui sont évidés. Avec le resserrement de l'espace, l'effet de la couleur se fait plus intense et son rythme plus rapide.

Fig. 14



Danse avec un *parengolé*

- 26 La circulation dans ces labyrinthes entraîne les couleurs dans une sorte de danse tournante, qui se déroule à des tempos variables pour chacun et sans figure imposée, et qui pourrait inviter à leur tour les participants, revêtus par exemple d'amples capes flottantes de couleur confectionnées par Oiticica et nommées *Parengolés* (fig. 14), à des manières de danse libre. Cela permet d'imaginer comment cette maquette, vide d'objets et de présence humaine, pourrait, dans la réalité, être parcourue, habitée, animée pour autoriser aussi pleinement que possible cette *vivência* à laquelle Oiticica comme Lygia Clark aspirent. Les autres *Pénétrables* comportent des cloisons mobiles, en sorte que celui qui les traverse effectue son propre labyrinthe. On accède à ces différents Pénétrables par un système de pans inclinés en pente douce destinés à faire varier l'intensité des paramètres sensoriels spatio-temporels éprouvés par le déambulateur. La couleur qui est le principal élément n'est pas ici objet de contemplation sur lequel le regard devrait s'arrêter. Elle n'a rien non plus d'un décor, puisqu'elle ne sert de toile de fond à rien ; elle

n'est pas non plus le revêtement polychrome d'une architecture (comme des intérieurs expérimentaux d'artistes du groupe De Stijl) puisque c'est au contraire l'architecture qui est déterminée par son développement dans l'espace. Elle se parcourt et se vit intensivement avec tout le corps. Cette *expérimentation-action* dont le sens immanent est foncièrement vital-vitaliste et dont le constructivisme exclut tout naturalisme, a elle aussi pour corrélat nécessaire un refus de l'image artistique.

- 27 Chez Lygia Clark et Hélio Oiticica, c'est l'ouverture de l'œuvre comme un champ d'expérimentation *virtuel* et non purement factuel sur un mode bio-énergétique participatif (non compétitif) et environnemental qui nous paraît l'apport le plus fécond — et sinon « le point de départ pour toutes sortes de changements sociaux et politiques, à tout le moins le ferment pour de tels changements. »⁴⁶

NOTES

1. Il faut y ajouter l'image artistique en tant que l'ornemental l'encadre ou en travaille l'iconographie pour lui donner un impact particulier qui *n'est pas* de l'ordre de l'image (cf. *infra*).
2. Nous ne reprendrons ici aucun exemple médiéval puisque nos travaux portent largement sur ces questions (cf., par exemple, Jean-Claude Bonne, « Histoire et théorie de l'art médiéval. Le modèle d'Otto Pächt », dans *Y voir mieux, y regarder de plus près. Autour d'Hubert Damisch*, sous la direction de Danièle Cohn, Paris, éditions Rue d'Ulm, 2003, p. 29-62. Pour une importante synthèse, voir Jérôme Baschet, « Le lieu rituel et son décor », dans *Id.*, *L'Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, p. 67-101.
3. Nous négligeons ici la question des environnements urbains.
4. Sur le Matisse mis en avant ici, cf., Éric Alliez, Jean-Claude Bonne, *La Pensée-Matisse*, Paris, Le Passage, 2005.
5. Henri Matisse, « Notes d'un peintre », 1908, repris dans Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, textes, notes et index établis par Dominique Fourcade, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Hermann, 1972, p. 42.
6. Déclaration à Pierre Courthion, vers 1942, rapportée dans Pierre Courthion, *D'une palette à l'autre. Mémoire d'un critique d'art*, Genève, La Baconnière Arts, 2004, p. 173.
7. Henri Matisse, « Notes d'un peintre », *op. cit.*, p.43.
8. Lettre à Simon Bussy du 7 mars 1933, *op. cit.*, p. 140, n. 4.
9. « Pour moi, un tableau devrait toujours être décoratif » (lettre à Clara Chesney, 1913) ; « Expression et décoration ne sont qu'une seule et même chose, le second terme étant condensé dans le premier » (Raymond Escholier, *Matisse, ce vivant*, 1956), cités d'après Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, *op. cit.*, p. 308, note 31.
10. L'une d'elle donne sur un talus de verdure — ce pourquoi Matisse a voulu que, par contraste, le sol soit couvert de tomates rouges.
11. Dans les mêmes années, Allan Kaprow conçoit les installations environnementales en rapport avec les happenings hors des galeries et musées. Son article « The Shape of the Art Environment » est de 1968 (voir Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, expanded edition, 2003, p. 90-94).
12. On trouve chez Oiticica une évaluation des « expériences artistiques » de Rauschenberg et de Jasper Johns, au regard de ses œuvres qu'il qualifiait de « trans-objets », dans un texte intitulé

« Bolides », 1963, cité dans le catalogue d'exposition, *Hélio Oiticica*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, juin-août 1992, p. 66.

13. « Quant à l'idée de participation, [...] elle a toujours existé », Lygia Clark, « *Caminhando* » (1963), in Catalogue de l'exposition, *Lygia Clark*, Barcelone, Fundació Antoni Tàpies ; Marseille, MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille ; Porto, Fundação de Serralves ; Bruxelles, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1997, p. 235.

14. Il en donne de multiples exemples dans Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, édition revue et corrigée, Paris, Flammarion, 2004, thème repris dans sa conclusion sous forme d'interrogation, « L'art contextuel, un avenir ? », p. 231-236.

15. Ce dont témoignent, par exemple, les installations du brésilien Ernesto Neto qui se réclame de leur filiation (sur Neto, cf. Éric Alliez, Jean-Claude Bonne, « Corps sans organe, corps sans image. L'anti-Léviathan d'Ernesto Neto », catalogue de l'exposition *À Culpa Civilizada*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2009, p.15-38). Une partie des idées exposées ici recoupe un travail en cours mené par l'auteur avec Éric Alliez.

16. Sans qu'on donne nécessairement à ce mot un sens péjoratif.

17. La plus importante étude historique et théorique consacrée à Lygia Clark parue en français sur laquelle nous nous appuyons est le catalogue d'exposition déjà cité, *Lygia Clark*, Barcelone, Fundació Antoni Tàpies ; Marseille, MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille ; Porto, Fundação de Serralves ; Bruxelles, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1997. Il comporte un grand nombre de textes de l'artiste en édition bilingue (nous ne suivons pas toujours la traduction française). Nous abrègerons cette référence par le sigle LC. Toutes les illustrations proviennent de cet ouvrage (copyright, cf. p. 364). Important aussi *Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, catalogue d'exposition (commissaires Suely Rolnik et Corinne Diserens), 2005 (avec une abondante bibliographie). Par rapport à ces études, notre propos est de montrer que l'œuvre de Lygia Clark se situe dans une problématique bio-énergétique que Matisse avait ouverte et dans laquelle elle a tracé une voie originale alimentant une abondante réflexion théorique.

18. Dans un entretien avec Edelweiss Sarmento, « Lygia Clark et l'espace concret "expressionnel" », 1959, cité dans LG., p. 83. Lygia Clark n'a pas longtemps développé cette direction architecturale que nous illustrerons *in fine* par un projet d'Oiticica.

19. Voir *infra* note 31.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*

22. *Livro-obra*, Rio de Janeiro, 1983, LG., p. 105.

23. Lygia Clark « Ligne-lumière », LG., p. 102.

24. Photos de Harry Holtzman et Eeva-keri dans *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, ed. and transl. by Harry Holtzman and Martin S. James, Londres, Thames and Hudson, 1987, pl. 248-251 et 253-254. Harry Holtzman a donné une description sommaire de cet atelier accompagnée de quelques autres photographies de l'atelier et de la chambre-bureau dans « L'atelier de New York » in *L'Atelier de Mondrian. Recherches et dessins*, Paris, Macula, 1982, *op. cit.*, p. 86-92 et *in fine*.

25. Lygia Clark, « Bichos », dans *Livro-obra*, *op. cit.*, LG., p. 121.

26. *Ibid.* pour toutes ces citations.

27. Lygia Clark, « À propos du rituel », LG., p. 122 et 123.

28. Que ce terme, intraduisible en français, ne désigne pas seulement un « vécu », mais relève d'une cenesthésie profonde et transorganique, c'est ce qui ressort d'une formule comme celle-ci : « Toute ma vision n'est pas purement optique, mais viscéralement liée à mon expérience vitale du sentir [à *minha vivência do sentir*], non seulement au sens immédiat, mais, plus encore, en un sens profond dont on ne connaît pas l'origine », Lygia Clark, « Le vide-plein », 1960, LG., p. 111. Le

sens du mot *vivência* est comparable à ce que Matisse appelle son « sentiment de la vie » dans ses *Notes d'un peintre* (op. cit., p. 42) et que nous comprenons en un sens vital-vitaliste, cf. Éric Alliez, Jean-Claude Bonne, *La Pensée-Matisse*, op. cit., p. 61-64.

29. Lygia Clark, « La mort du plan », *Livro-obra*, 1983, LG., p. 117

30. Lygia Clark, « *Caminhando* » (1963), LG., p. 265.

31. On ne travaille plus seulement « dans l'épaisseur du plan » (comme en peinture, selon l'expression d'Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 276 sq.) mais dans une manière de traversée-capture par torsion qui englobe l'espace vide médian engendré par la coupure du plan et son raboutement inversé.

32. Lygia Clark, « De l'acte » (1965), LG., p. 164 sv. « À l'inverse d'un corps dont on pourrait nommer chacun des organes », souligne Sylvie Coëllier dans son commentaire de cette œuvre, « c'est un informe, ou plus exactement quelque chose de transformable », cf. Sylvie Coëllier, *Lygia Clark (L'enveloppe). La fin de la modernité et le désir du contact*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 110.

33. La dictature militaire dure au Brésil de 1964 à 1985.

34. Lygia Clark, « À propos de la magie de l'objet » (1965), in Catalogue *Lygia Clark*, op. cit., p. 153.

35. Lygia Clark, « L'art c'est le corps », *Preuves*, n° 13, Paris, 1973, Catalogue *Lygia Clark*, op. cit., p. 188-189.

36. Et de poursuivre : « Il ne s'agit pas ici de la participation pour la participation, ni d'agression pour l'agression » mais que « [l']acte soit nourri par une pensée — dans ce cas l'“emphatisation” de [la] liberté d'action », in « À propos de la magie de l'objet » op. cit., p. 153 (nous soulignons).

37. Lygia Clark, « Le corps est la maison » (1969), trad. franç. dans *Robho*, n° 5-6, Paris, 1971, in Catalogue *Lygia Clark*, op. cit., p. 248.

38. Dans un texte non signé de la revue *ROBHO*, éditée par Julien Blaine et Jean Clay et présentant le travail de Lygia Clark, on lit ce diagnostic lucide mais non désespéré : « [...] la recherche polysensorielle n'échappe nullement aux contradictions de la société où elle se développe. Elle ne peut être aujourd'hui qu'une œuvre “en creux”, un moment qui nous fait entrevoir fragmentairement quel type de rapports humains serait possible dans une société qui échapperait à l'aliénation, à la séparation et aux tabous », *ROBHO*, n° 5-6, 1971, p. 11, cité d'après *Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, catalogue d'exposition, 1971 (sans pagination).

39. Selon une expression d'Oiticica dans « Bases fondamentales pour une définition du parengolé », 1964, dans *Hélio Oiticica*, catalogue d'exposition, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, juin-août 1992, p. 87 (sur le sens du mot « parengolé » chez Oiticica, cf. *infra*). La figure 13 est prise dans ce livre.

40. Hélio Oiticica, « Sur le “projet Chien de chasse” », 1961, op. cit., p. 57.

41. *Ibid*, p. 58.

42. Hélio Oiticica, *Aspiro ao Grande Labirinto (Selecao de textos)*, éd. L. Figueiredo, L. Pape, W. Salomao, Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 51 (« A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido da constructividade », 1962). Il existe une traduction anglaise de cet article d'Oiticica dans le Catalogue *Hélio Oiticica. The Body of Color*, London – Houston, Tate Publishing, 2007 (p. 222 pour la présente citation).

43. Hélio Oiticica a développé une problématisation aiguë de la notion de « support » dans un texte du 6 février 1962 (cf. « Suporte », trad. franç. dans *Hélio Oiticica*, catalogue d'exposition, op. cit., p. 59).

44. À propos du *Pénétrable*, Oiticica note « [...] le dévoilement mobile de toutes ses parties, cachées l'une à l'autre, et que l'œil, donc, ne peut saisir simultanément », Hélio Oiticica, « Sur le projet Chiens de chasse », 28 août 1961, dans *Hélio Oiticica*, catalogue d'exposition, op. cit., p. 57.

45. Hélio Oiticica, *Aspiro ao Grande Labirinto*, op. cit., p. 52 ; trad. anglaise, op. cit., p. 223.

46. Hélio Oiticica, « Programme environnemental », 1986, dans *Hélio Oiticica*, catalogue d'exposition, op. cit., p. 103.

RÉSUMÉS

On propose une manière d'archéologie de certains paradigmes à l'œuvre dans l'art contemporain depuis le milieu du XX^e siècle — paradigmes dont le vitalisme ornemental de Matisse a été le grand initiateur. Ils constituent une relance désublimante et an-esthétique des composantes décoratives, rituelles et environnementales des arts traditionnels comme ceux du Moyen Âge. Ainsi, au Brésil, dans les années 1960-80, Lygia Clark et Hélio Oiticica ont mené un travail pionnier qui est sorti, au double sens de ce mot, de la peinture de chevalet pour viser la fusion utopique de l'art et de la vie. Leurs pratiques artistiques, marquées par le refus de l'image, se sont orientées vers la fabrication d'objets dont la manipulation est la seule raison d'être ; elles ont proposé des performances participatives à ce qui ne peut plus être un pur spectacle et cherché à concevoir une architecture associée à la couleur pour créer un milieu stimulant pour ceux qui le parcourent mais n'y ont rien à proprement contempler.

We propose a kind of archaeology of some paradigms that have been at work in contemporary art since the middle of the 20th century — paradigms of which Matisse's ornamental vitalism has been the great initiator. They are a de-sublimate and an-aesthetic recasting of the decorative, ritual, and environmental constituents of traditional arts, that of Middle Ages included. In Brazil, Lygia Clark and Hélio Oiticica have thus broken new ground, between 1960 and 1980, for an art springing from and getting out of easel painting to aim at an utopic fusion between art and life. Their artistic practices, marked by the denial of image, have been oriented towards the making of objects the manipulation of which is the sole reason of coming in existence ; they also invited to participate in performances that cannot be anymore a pure spectacle, and tried to think an architecture associated with colors to create a stimulating environment for those who wander through it but have nothing left to properly contemplate.

INDEX

Index chronologique : XX^e siècle

Thèmes : art moderne, histoire de l'art, théorie de l'art

Keywords : abstraction, concretism, environmental art, Clark (Lygia), Matisse (Henri), Oiticica (Helio), ornemental

Mots-clés : abstraction, art concret, art environnemental, Matisse (Henri), Clark (Lygia), Oiticica (Helio), ornemental

Index géographique : Brésil, France

AUTEUR

JEAN-CLAUDE BONNE

Directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (Paris) où il a enseigné l'histoire et la théorie de l'art médiéval en privilégiant la question de l'ornementalité et de la

décorativité. C'est cet engagement décoratif de l'art dans un lieu et un milieu qui l'a conduit à s'intéresser à la décorativité hautement revendiquée par Matisse et à s'associer avec Éric Alliez pour écrire *La Pensée-Matisse* (Paris, Le Passage, 2005). A notamment publié *L'Art roman de face et de profil. Le tympan de Conques* (Paris, Le Sycomore, 1984), en collaboration avec Jacques Le Goff, Éric Palazzo, Marie-Noël Collette, *Le Sacre royal à l'époque de saint Louis* (Paris, Gallimard, 2001) et, en collaboration avec Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar, "Iter" et "locus". *Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne*, Images Re-vues, hors-série n° 3, 2012 : <http://imagesrevues.revues.org/1579>, ainsi que, avec les mêmes, *Le Monde roman par delà le bien et le mal* (Paris, Arkhê, 2012).